

**La producción del espacio en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro:
Apuntes sobre el desarrollo de una economía capitalista**

Alfredo J. Sosa-Velasco
University of North Carolina at Chapel Hill

Henri Lefebvre en *The Production of Space* hace una revalorización de la teoría social y espacial a través de una ciencia del espacio, la *espaciología*. Lefebvre redefine las relaciones entre espacio físico (natural), espacio mental (abstracciones formales del espacio) y espacio social (el espacio de la acción humana y el conflicto). A través de estas tres modalidades diferentes del espacio, Lefebvre busca descodificarlo, explicando la producción de éste. Sostiene que el espacio se produce activamente, se redescubre no como algo muerto e inerte, sino como algo vivo, orgánico y fluido. El espacio tiene un pulso, palpita, fluye y colisiona con otros para crear finalmente un “espacio presente.” Éste es a la vez resultado de un proceso de reconstitución de sí mismo, de significación, que comprende tanto su origen como su desarrollo. El espacio llega entonces a producirse antes de ser reproducido. Este proceso se relaciona también con un momento activo en la expansión y reproducción del capitalismo, pues, como afirmara David Harvey, según Lefebvre, el espacio mismo internaliza las contradicciones del capitalismo moderno. Estas contradicciones se inspiran en la búsqueda de una respuesta de cómo producir otro espacio mejor para transformar la vida, en la que el cambio de ésta suponga la modificación del espacio mismo. Lefebvre explica así su triada: representaciones del espacio, espacios representacionales y práctica espacial (33).¹

¹ Lefebvre define su tríada de la siguiente manera:

1. *Las representaciones del espacio* se refieren al conocimiento que organiza el espacio e impone reglas, códigos y signos en la producción de un espacio. Es el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas; un espacio conceptualizado que domina en la sociedad. Es un espacio construido que comprende la ideología, el poder y el conocimiento, íntimamente ligado a las relaciones de producción.

2. *Los espacios representacionales* son los espacios unidos al arte que dan cuerpo a lo simbólicamente clandestino de la vida social; aquello que resiste las representaciones del espacio y que evade a su vez dichas representaciones. Es el espacio de los “no-habitantes,” de los “usuarios,” pero también el de los artistas, escritores y filósofos. Es un espacio dominado en el que la imaginación busca la transformación. Los espacios representacionales son interpretaciones. Es el espacio directamente vivido; el espacio de la experiencia diaria que habla por sí mismo.

3. *La práctica espacial* denota la producción y reproducción específica de una formación social y su localización; implica una continuidad y cohesión dentro de la sociedad en relación con dicho espacio. Presupone una interacción; estructura la realidad diaria y la realidad urbana; une los lugares del trabajo, del juego y el placer. Abarca lo concebido y lo vivido (33, 38-9).

Esta tríada de lo concebido, lo vivido y lo percibido sirve especialmente para estudiar la producción del espacio en la transición de la Edad Media a la Edad Moderna. Así, la práctica espacial no sólo establece una red de conexiones entre las rutas locales, los monasterios, los castillos, sino también las principales rutas de los peregrinos y las cruzadas. En cuanto a las representaciones del espacio, las concepciones aristotélicas y ptolomeicas, modificadas por el cristianismo, fijan una esfera finita, dividida por la superficie de la tierra, entre los fuegos del Infierno y del Firmamento. En esta esfera, los espacios representacionales se determinan por la cercanía a la iglesia, la plaza y el campo, entre otros. Dichos espacios son interpretaciones, algunas veces maravillosas, de representaciones cosmológicas, en las que el cuerpo tiene un papel importante en la relación de las representaciones que se relacionan con el espacio. Como afirma Lefebvre, las representaciones del espacio, los espacios representacionales y la práctica espacial contribuyen de formas diferentes a la producción del espacio, de acuerdo con la sociedad, el modo de producción y el período histórico (46).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, propongo estudiar cómo se produce el espacio presente en la ficción sentimental² *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro (¿1445-1590?).³ Para ello, se parte de tres hipótesis de trabajo:

1. El espacio de la *cárcel* es una representación espacial en la que se conjuga la ideología, el poder y el conocimiento. La cárcel, como espacio real o alegórico, no sólo es el lugar de confinamiento que sirve para aislar al individuo de su sociedad, sino también el espacio en el que se le recuerda a éste la estructuración del mundo en el que vive, como lo ponen de manifiesto los dos cuerpos del rey. Cabe recordar también el valor metafórico de la cárcel, pues el mundo mismo en el que vive el reo puede ser visto como prisión –el llamado valle de lágrimas–, como se observa ya en *El*

² La denominación que hizo más fortuna es la de novela sentimental propuesta por Marcelino Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1961), II, 3-88. Sin embargo, en este ensayo se entiende la *Cárcel de amor* como una ficción sentimental, siguiendo la argumentación de Deyermond (San Pedro). Según el crítico, la ficción sentimental está compuesta por obras cortas, de tema amoroso y desenlace triste. Hay características mayoritarias: se encuentra en muchas obras el elemento autobiográfico; el argumento termina con la muerte o con un símbolo del amor frustrado; el final trágico ocurre igualmente en los casos de amor consumado y de amor no consumado; en casi todos los casos hay un rival o un padre cruel como obstáculo; tiene autoconciencia genérica; se trata de un género variado, pero coherente y consciente de sí mismo (XXIX-XXXI). Para más información sobre la ficción sentimental, véase el grupo de artículos publicados en el “Critical Cluster on the Sentimental Romance” (Cortijo Ocaña, ed.) y el subsiguiente *Forum* en respuesta a Rohland de Langbehn en *La corónica* 31.1 (2003).

³ La primera edición de la *Cárcel de amor* salió de la imprenta el 3 de marzo de 1492. Un año y medio después se imprimió en Barcelona la traducción catalana de Bernardí Vallmanya, la primera traducción de una obra castellana de ficción sentimental. El éxito instantáneo de *Cárcel de amor* se verifica con la publicación en 1496 de la continuación de Nicolás Núñez, la cual no sólo establece la supremacía de Diego de San Pedro, sino que convierte la *Cárcel de amor* en la obra clásica del género, el punto obligatorio de referencia para la ficción sentimental futura, como afirma Deyermond (San Pedro XXII).

libro de Buen Amor (1343).⁴ Tal como la cárcel de amor es alegórica, lo son también los personajes que apresan, juzgan y custodian a Leriano: Deseo, Entendimiento, Razón, Memoria, Voluntad, Tristeza, Congoxa, Trabajo, entre otros. La alegoría de la cárcel, que existe como espacio individual de Leriano porque éste está enamorado de Laureola, interactúa con la alegoría social en tanto la cárcel del individuo se relaciona con la corte y la política de la sociedad. La alegoría de la emoción privada se pone en juego a nivel de la sociedad. La cárcel donde se encuentra el joven es la representación del espacio social, conformada por la concepción judeocristiana del universo y del poder estamental, que se presenta como conocimiento y alegoría del amor individual.

2. La escritura de las cartas de Leriano y Laureola y la escritura del *tractado* del autor se constituyen como espacios representacionales.⁵ Las cartas y el *tractado* son interpretaciones en las que la imaginación busca la transformación de los espacios. Mientras que para Leriano las cartas son la vía de escape para poder hacer frente a su encarcelamiento y poder comunicarse con Laureola, para el autor el *tractado* es la manipulación de la palabra misma en tanto le cuenta al lector una selección de los supuestos acontecimientos biográficos, como puede observarse a través de los comentarios autorreflexivos que hace el autor con respecto a la escritura. El autor no sólo elige lo que va a contarle al lector, sino también decide qué contar y cómo hacerlo de la misma forma que decide cuándo entregarle o no a Leriano las cartas de Laureola, pues la tercera carta que ésta le escribe al joven desde su prisión el autor no se la da hasta más tarde.⁶ Además, el cuerpo mismo de las cartas de los jóvenes y del *tractado* del autor pueden ser vistos como el espacio vivido que habla por sí mismo, contrastado con el espacio concebido de la cárcel, para Leriano y Laureola, y de la corte, para el autor y Laureola. Los tres escriben y con la escritura buscan hacer frente a su sociedad y al poder que les domina.

3. La interacción entre el autor de la obra y Leriano produce un espacio alternativo al de la cárcel en la que el joven se encuentra encerrado. El autor no sólo acepta

⁴ Como apunta Deyermond, la técnica alegórica no es nada nueva en la ficción sentimental ni en las obras que se encuentran en la frontera del género (*Siervo libre de Amor*, *Sátira*, *Triste delectación*, *King's Quair*); la novedad no estriba en la presencia de la alegoría, sino en el modo en que los personajes entran en el mundo alegórico y salen de él para tratar de influir en su propia vida real, de modo que “cuando el ‘Auctor’ parece haber conseguido la victoria de Leriano, la cárcel alegórica de éste se desvanece, y no hay posibilidad de entrar de nuevo en ella” (Diego de San Pedro XX).

⁵ Cabe notar que la diferencia más llamativa entre la *Cárcel de amor* y otras ficciones sentimentales (*Tractado de amores*, *Siervo libre de Amor*, *Sátira*) es la transformación en el papel del narrador. En la *Cárcel de amor*, el narrador –que se asocia al principio y al final con la vida de Diego San Pedro– llega a ser plenamente protagonista en la historia de Leriano y Laureola, interviene decisiva y desastrosamente en la acción y queda desolado por la tragedia final (Deyermond [Diego de San Pedro] XX). Para más información sobre el papel del narrador como personaje y sobre el carácter metaficcional de la *Cárcel de amor*, consúltense Dunn, Mandrell y Gerli.

⁶ Así, la carta de Laureola que reproduce el autor en la *Cárcel de amor* en el capítulo 29 no se la entrega a Leriano hasta el capítulo 36, justificando su decisión por el posible peligro que ésta representaba de que se descubrieran sus planes y de que Leriano se precipitara a liberarla de la prisión antes de tiempo, dado el estado en el que se encontraba la joven.

hacerles llegar las cartas que Leriano escribe a Laureola y las que ésta envía al joven, convirtiéndose en intermediario, sino que también se vuelve actor de la historia entre los enamorados. Para entregarles las cartas a los jóvenes, el autor acude a la corte y regresa a la cárcel. Se pone en contacto el espacio privado de la cárcel de amor de Leriano –en tanto hay una espacialización alegórica del amor– con el espacio público del reino –que es por antonomasia el de la corte. Además, no sólo les sirve a los jóvenes como mensajero entre la cárcel y la corte, sino que también asume un papel importante en ésta última cuando decide interceder por Laureola ante el cardenal, la reina y su tío para que hagan algo para liberar a la joven. Se produce una interrelación entre la cárcel como lugar concebido para el confinamiento de los hombres y la motivación de Leriano que le lleva a escribir como única vía de escape, y la corte como el lugar en el que se dirige el destino del reino y en el que los otros personajes viven sus vidas. Es aquí donde Persio siembra la semilla de la discordia. Dicha interrelación entre ambos mundos, que tienen como protagonista al autor, no sólo produce un espacio intermedio en el tiempo ficcional en el que éste como personaje y narrador cuenta la historia de los jóvenes, sino también en el tiempo histórico de San Pedro cuando el autor pone por escrito la historia de Leriano y Laureola como la de la *Cárcel de amor*. Dicho espacio es el de la escritura.

Si se lee la *Cárcel de amor* a partir de estos tres supuestos, se observará que el denominador del espacio social de la experiencia vivida es un espacio abstracto que, como afirma Lefebvre, no puede ir desligado de la historia ni de las instituciones mismas en el que el texto tiene lugar; en el que las relaciones de producción juegan un papel importante dentro de la producción del espacio. Si cada modo de producción tiene un espacio propio y el cambio de un modo a otro trae consigo la producción de un nuevo espacio, según Lefebvre, entonces la producción del espacio de la escritura, a partir de las relaciones que se dan entre la cárcel y la corte, demostrará un cambio en las relaciones de producción que se expresan por medio de la espacialización de la escritura. Dicho cambio debe entenderse no sólo en el contexto de la legitimación de la aristocracia en un momento de cambio político y social, como señala Barbara F. Weissberger, sino también en el contexto de la aparición de una burguesía en la que se redefinen las relaciones de producción en un momento de desarrollo económico, resultado del crecimiento de las ciudades, de la ruptura de la economía aislada y de mercado local, y de su sustitución progresiva por una economía de relaciones comerciales y financieras, es decir, una economía monetaria; economía en la que el dinero terminará por transformarse en el objeto deseable y todopoderoso. Si bien en la *Cárcel de amor* no aparece ninguna referencia explícita a la economía monetaria –pues la única referencia al dinero la constituye la suma cuantiosa que le paga Persio a los tres hombres para que mientan como testigos ante el rey, no debe sorprendernos que haya un interés, por parte del autor, por el intercambio de cartas. Dicho interés por el intercambio, apropiación, manipulación e interpretación de las cartas puede leerse como revelador de los cambios políticos, sociales y económicos del momento histórico, que lleva a preguntarnos qué gana el autor con ayudar a Leriano y Laureola,

cuando siete años más tarde Celestina ganará una cadena de oro, entre otras cosas, que le causará la muerte. Al ayudar a los jóvenes, el autor tiene la oportunidad de formar parte de la historia sobre la que posteriormente escribirá, promocionando el oficio de escritor. La *Cárcel de amor* puede ser vista, entonces, como una de las primeras obras en las que hay una subjetividad moderna: la del sujeto burgués.⁷

En primer lugar, debe analizarse la construcción de la cárcel como espacio alegórico. La cárcel no sólo forma parte del título de la obra de San Pedro, sino también es el espacio en el que transcurre gran parte de la acción de la ficción sentimental. Como afirma Santiago Tejerina-Canal, la idea de la prisión está siempre presente en la *Cárcel de amor*:

La prisión alegórica domina el primer tercio de la novela: Todo nos lo presenta Diego de San Pedro como hechos reales y no como un sueño de Berceo, aunque uno se pregunte ‘whether Macedonia is not as fantastic a place as the Prison of love, and whether Leriano, Laureola and the courtiers are not the figments of a dream’. El segundo tercio, como queda dicho, está dominado por la prisión enteramente real en que se encuentra prisionera Laureola, quien a pesar de aceptar las reglas tradicionales, se halla reo de hechos de los que tampoco es culpable: símbolo ella, como antes y después Leriano, del encarcelamiento injusto del hombre en el universo. (56-57)

Además, el hecho de que la cárcel sea alegórica no debe pasar desapercibido, pues, como sugiere Francisco Rico, la alegoría misma es un principio de unidad en toda obra: “Nada hay gratuito ni aislado en la creación, porque toda *res* puede valer como *signum* y ligarse reveladora a otra *res*. La interpretación alegórica, por ello, proporciona un tramado para dar coherencia a la realidad entera” (47). La cárcel existe entonces a nivel “real” como escenario físico y, al mismo tiempo, como alegoría que sólo tiene sentido cuando Leriano se enamora, ya que hace referencia, por medio de la historia de éste como un amante servil y torturado en la que se espacializa sus sentimientos, a los códigos medievales de la conducta: el de la caballería (vasallo del rey Gaulo), el del amor cortesano (vasallo de Laureola), el del honor (honor y amor han de ser sacrificados) y el de la virtud (vasallaje a virtudes como fe, humildad, piedad, justicia y misericordia).⁸ Si a esta espacialización de los afectos de Leriano se le suma el hecho de que la *Cárcel de amor* incluye, como demuestra Lisa Voigt, una alegoría de un modo de leer característico de la época –la “lectura ética medieval” que hace Nicolás Núñez dentro del plano de la ficción misma–, entonces la cárcel, como espacio (en el que se encierra a Leriano y después a Laureola) y, como espacialización

⁷ Para Blanco Aguinaga et al., la *Cárcel de amor* es la primera novela burguesa, cuya aparición en el siglo XV coincide precisamente con el momento histórico en el que la burguesía está en auge (190-91).

⁸ Para un análisis del conflicto y paradoja de los cuatro códigos medievales en la *Cárcel de amor*, consúltese el trabajo de Wardropper.

de sentimientos (el amor de Leriano –cárcel alegórica– y la interpretación del lector –*Cárcel de amor*–), es doblemente alegórica.⁹ Primero, porque el espacio “real” funciona como alegoría sólo cuando Leriano está enamorado de Laureola y por ello debe ser conducido a ella; y, segundo, porque la *Cárcel de amor* es una alegoría de la manera de leer y de interpretar lo que se lee.

La alegoría de la cárcel se observa desde el comienzo de la obra cuando el autor encuentra a un caballero, “cubierto todo de cabello a manera de salvaje” (4) que lleva en la mano izquierda un escudo de acero y en la derecha una imagen femenina tallada en una piedra, escoltando a otro hombre. Dicho caballero se presenta ante el autor como Deseo: “[y]o soy principal oficial en la casa de Amor; llámanme por nonbre Deseo; con la fortaleza deste escudo defiengo las esperanças y con la hermosura desta imagen causo las aficiones y con ellas quemamos la vida, como puedes ver en este preso que llevo a la cárcel de Amor, donde con solo morir se espera librar” (5-6). Todo aquí es alegórico. Por un lado, el caballero de “feroz presencia” es símbolo literario del deseo, como lo descubrirá él mismo, y de lo que hay en el hombre de naturaleza animal. Esta identificación confirma quién es él; identificación que se logra por medio del procedimiento de la *fictio personae* del discurso oratorio con la ayuda del nombre y los objetos que lleva. Por otro lado, este caballero lleva al joven apresado –que se descubrirá más tarde como Leriano– a la cárcel de amor, prisión que existe, entonces, porque el joven se ha enamorado de Laureola. En otras palabras, si Leriano no tuviera ningún tipo de sentimiento como amor o pasión por la joven, la cárcel de amor no existiría. Geográficamente la cárcel se localiza en lo alto de la sierra en una torre, “tan grande que me parecía llegar al cielo; era hecha por tal artificio, que de la estrañeza della comencé a maravillarme” (6).¹⁰

La función alegórica de la cárcel de amor se manifiesta aquí de dos formas. Primero, a través del afecto de Leriano por Laureola en tanto sugiere que existe porque éste está enamorado de la joven, y es por ello que Deseo lo ha apresado:

Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que agora reina, pensamiento que yo deviera antes huir que buscar; pero como los primeros movimientos no se puedan en los hombres escusar; en lugar de desviarlos con la razón, confirmélos con la voluntad; y assí de Amor me vencí, que me truxo a esta su casa, la qual se llama cárcel de Amor; y como nunca perdona, viendo desplegadas las velas de mi deseo, púsome en el estado que vees; y porque puedas notar mejor su fundamento y todo lo que has visto, debes saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi fe, que determinó de sufrir el dolor de su pena por bien de su mal. (9)

⁹ Sobre la lectura de la obra, véase también el estudio de Miguel-Prendes.

¹⁰ La torre de la cárcel de amor está relacionada con otras construcciones alegóricas de la poesía cancioneril, constatándose así la deuda de la *Cárcel de amor* como ficción sentimental con dicha poesía en la formación del género.

Segundo, esta misma función alegórica a la que le falta un tiempo y un espacio determinados muestra que la prisión emerge en el momento en que el joven expresa el sentimiento amoroso por la hija del rey, trasladando al autor desde la Sierra Morena española al reino de Macedonia, ya que sale de la cárcel con destino a la corte diciendo: “E como acabé de responder a Leriano en la manera que es escrita, informéme del camino de Suria cibdad donde estava a la sazón de rey de Macedonia, que era media jornada de la prisión donde partí” (13).¹¹ El salto de la Península Ibérica a Macedonia, donde estaría la cárcel, dada su proximidad con la corte, muestra la indeterminación espacial de dicha cárcel como espacio de los afectos. La cárcel de amor es así la prisión del “preso del corazón” y nace siempre que haya un enamorado, pues en dicha prisión sólo el resplandor emanado del corazón del reo atestigua la presencia de éste dentro de la cárcel, como lo describe el propio autor más tarde. Tal como la prisión es alegórica, también lo son sus guardianes. El autor describe su llegada a ella y le cuenta al lector el malentendido con su primer portero:

Allegado, pues, a la puerta, hallé en ella un portero, al qual pedí licencia para la entrada; y respondiome que lo haría, pero que me convenía dexar las armas primero que entrase; y como le dava las que levava segund costunbre de caminantes, díxome:

“Amigo, bien parece que de la usança desta casa sabes poco. Las armas que te pido y te conviene dexar son aquellas con que el corazón se suele defender de tristeza, assí como Descanso y Esperança y Contentamiento, porque con tales condiciones ninguno pudo gozar de la demanda que pides.” (7)

Este malentendido se debe a los dos significados que afloran de la cárcel como espacio alegórico. El autor entiende aquí por armas el sentido literal del término y no el sentido simbólico que tienen en el lugar en que se encuentra, pues Descanso, Esperança y Contentamiento se refieren a las circunstancias de un corazón enamorado como el de Leriano. Aunque el autor comenta que no quiso detenerse a hacer juicios al respecto (“[p]ues sabida su intención, sin detenerme en echar juicios sobre demanda tan nueva, respondíle que yo venía sin aquellas armas, y que dello le dava seguridad” [7]), éste deberá esperar a que Leriano le revele el simbolismo que tiene el espacio donde está recluido; simbolismo que le desvela la alegoría misma de la cárcel.¹² Para

¹¹ Las ciudades de Suria y Susa sustituyen así a la Sierra Morena que aparecía al principio de la obra de San Pedro.

¹² El que el narrador no intuya una lectura alegórica de la cárcel ni de las armas que le pide el portero puede parecer extraño en el marco de la obra. Sin embargo, creo que es una técnica de San Pedro para hacer de su narrador autobiográfico un personaje de la historia. Es decir, el autor es más un personaje, al estilo de Leriano o Laureola, en la medida que no conoce todos los hechos que acaba contando por lo que la narración se construye como supuesta reproducción de los acontecimientos vividos.

ello, Leriano tendrá que explicarle al autor qué y quiénes son cada uno de los objetos y personajes con los que se ha topado a su entrada en la cárcel, tales como los cuatros pilares sobre los que se asienta la cárcel descritos por el autor como “cuatro pilares de un mármol morado muy hermoso de mirar” (6), que son, según Leriano, “mi entendimiento y mi razón y mi memoria y mi voluntad” (9). Las tres imágenes que vio el autor encima de la torre, explicadas como “una imagen de nuestra umana hechura, de metal, pintada cada una de su color: la una de leonado y la otra de negro y la otra de pardillo” (6), son representaciones alegóricas, como le explica Leriano, de la “Tristeza y la otra Congoxa y la otra Trabajo” (10). La “claridad de unos rayos de lumbre que por dentro de la torre” (7) contemplada por el autor es, de acuerdo con Leriano, “mi pensamiento” (10). Así, Leriano le ofrece al autor una interpretación alegórica no sólo de lo que ha visto a su llegada a la prisión, sino también de los aspectos que definen la existencia de la cárcel. Por ejemplo, las velas son la Desdicha y el Desamor (10), la escalera es la Angustia (10), el primer portero es el Deseo (10), el segundo es el Tormento (10), la silla de fuego es la Afición (10), las dueñas que lo martirizan son Ansia y Pasión (11), el negro de vestiduras amarillas es Despertar (11) y el escudo con el que Leriano se defiende es su Juicio (11). Leriano les ofrece, por tanto, al autor y al lector de la *Cárcel de amor* la clave de lectura de toda la obra: la de una lectura alegórica.

El espacio de la cárcel interactúa con la sociedad del individuo para mostrar la relación que existe entre ésta como espacio cerrado y la corte como espacio político. El lugar de espacialización de los afectos de Leriano se contrapone al lugar en el que se desarrolla la vida política. De ahí que Leriano le pida al autor su ayuda como mediador para poder traspasar las paredes que lo separan de la joven:

[N]o te pido otro bien sino que sepa de ti Laureola cuál me viste, y si por ventura te quisieres dello escusar porque me vees en tiempo que me falta sentido para que te lo agradezca, no te escuses, que mayor virtud es redimir los atribulados que sostener los prósperos; assí sean tus obras que ni tú te quexes de ti por lo que no heziste, ni yo por lo que pudieras hazer.
(11)

La cárcel de amor de Leriano se distingue de la prisión real de Laureola porque ésta se encuentra encerrada en una torre en la corte; una torre que carece de todo elemento alegórico, pues, como le escribe Laureola a Leriano, “con gruesas cadenas estoy atada; con ásperos tormentos me lastiman; con grandes guardas me guardan, como si tuviese fuerças para poderme salir; mi sofrimiento es tan delicado y mis penas tan crueles, que sin que mi padre dé la sentencia, tomara la vengança, muriendo en esta dura cárcel” (43). De hecho, la diferencia entre la cárcel real de Laureola y la alegórica de Leriano se pone de manifiesto porque mientras que para Leriano bastará una carta de la joven para que sus guardianes (Contentamiento, Esperança, Descanso, Plazer, Alegría y Holgança) lo dejen salir, para Laureola hará falta la intervención armada de los

vasallos del reino para que pueda ser liberada. Leriano será libre de ir a la corte apenas abandone la cárcel del amor; por su parte, Laureola no podrá abandonar la prisión hasta que ésta sea rescatada, empleando para ello la violencia, o hasta que su padre, el rey, recapacite y anule la sentencia de muerte que pesa sobre su hija.

Hay que pensar aquí en las diferencias entre la cárcel de Leriano y de Laureola como representaciones espaciales que hacen referencia a códigos y signos, como espacios conceptualizados, y las concepciones del mundo que fijan una imagen de éste para explicar la estructuración de la sociedad. A través de la representación de las dos cárceles –la prisión alegórica y la prisión real–, la obra de San Pedro plasma los códigos de la concepción judeocristiana del universo y del poder estamental que rigen en su sociedad; códigos en los que la religión y la política se unen. Si, como afirma Francisco Márquez Villanueva, la *Cárcel de amor* es una “novela política” en tanto que es un estudio de la tiranía en sus múltiples aspectos (tiranía del amor, tiranía del monarca) que aboga por una monarquía templada,¹³ entonces la obra puede ser vista como un cuestionamiento de la cosmovisión medieval que veía al rey como cabeza del cuerpo social en el momento en que se convertía éste en tirano, pues “el rey es rey por la gracia de Dios,” y en la que su autor se muestra partidario de un discurso humanista que opera dentro del contexto cristiano.¹⁴ Mientras la cárcel alegórica alude a la concepción de un mundo regido por el deseo –pues es ésta la causa para que Leriano se encuentre encerrado–, la prisión real se refiere a la tiranía ejercida por el monarca, quien no gobierna a sus súbditos de la manera más justa –ya que cree lo que le dicen Persio y los tres testigos mentirosos sin comprobar si es verdad o no. Amor y política se unen para poner en cuestionamiento el hecho de que mientras Leriano sale de la prisión movido por el deseo, Laureola, que había actuado por su piedad y bondad (28), según dice ella, permanece encerrada. Si bien es cierto que, como sostiene Tejerina-Canal, San Pedro responde al poder tiránico de los Reyes Católicos y al rigorismo e intransigencia de la Inquisición, que había sido establecida recientemente, no es menos importante el hecho de que San Pedro fuese un escritor converso en la corte

¹³ Se ha visto en la figura del intransigente monarca una crítica del absolutismo encarnado en los Reyes Católicos. Según Márquez Villanueva, San Pedro aboga por “una monarquía templada por la responsabilidad del rey ante la ética cristiana y bien limitada, de otro lado, por el poder de la nobleza feudal y por la misión consultiva y orientadora de la iglesia” (193).

¹⁴ A través del estudio retórico de la *Cárcel de amor* como un *tractado*, Maureen Ihrle demuestra que la obra dramatiza las dos formas de obtención del conocimiento y adquisición de la verdad –la de los humanistas versus los estoicos– en la que la caracterización del rey es una caricatura estereotipada del comportamiento y actitudes atribuidas a los escolásticos por los humanistas: “They depict the scholastic as: looking not for truth but for a fight; more concerned with defending existing beliefs and traditions than verifying the facts of specific instances; posing vain, petty questions; preferring narrow specialization to multiple areas of knowledge; exhibiting verbal dexterity but no moral insight; valuing general policy over specific situations that contradict policy; resisting change; fearing pagan contamination” (6). La autora concluye que la obra de San Pedro es un “treatise in action” del debate intelectual que dominó en las letras europeas durante los dos siglos posteriores a la publicación de la *Cárcel de amor*.

isabelina.¹⁵ Así pues, me parece que la doble interpretación que se obtiene de la cárcel como prisión alegórica y prisión real alude a su condición de escritor converso dentro de la corte de los Reyes Católicos. La construcción alegórica de la cárcel tiene, entonces, dos funciones. Por un lado, la prisión en la que se espacializan los sentimientos de Leriano es alegoría misma de la prisión de San Pedro –cárcel de sus afectos– como converso, pues siente la tiranía ejercida por los Reyes Católicos, cuya mejor prueba es la Inquisición misma. Por otro lado, la interpretación de la sociedad cortesana que ofrece el autor como narrador y personaje –en tanto se mueve en ella, tiene contactos con su gente y selecciona ciertos acontecimientos para ponerlos por escrito en la obra que leemos como *Cárcel de amor*– se corresponde históricamente, en tiempo real, con la de la corte isabelina; corte que, como la del padre de Laureola, demuestra ser autoritaria. A través de la alegoría, esta obra muestra las diversas interpretaciones que se pueden hacer de su lectura. Entre las mismas se halla la que hace un converso de su sociedad; un converso descontento con la tiranía del poder político, por un lado, y un converso abierto a las nuevas corrientes intelectuales como la humanista, por otro. La *Cárcel de amor* de San Pedro esconde, pues, la ideología de un converso, como lo hará posteriormente la *Celestina* de Fernando de Rojas.

Ligada a las representaciones espaciales de la cárcel y prueba de la interpretación de la sociedad cortesana como la lectura de un converso, se encuentra la cuestión concerniente a los espacios representacionales. Como apunté anteriormente, estos espacios dan cuerpo a lo simbólicamente clandestino de la vida social, resistiendo y evadiendo las representaciones espaciales. La escritura de las cartas de Leriano y Laureola, a nivel del discurso interior de la ficción, y la del *tractado* del autor, a nivel del discurso exterior, responden a este propósito, uniendo así la historia de los jóvenes con la de San Pedro mismo.¹⁶ La *Cárcel de amor* se abre con un prólogo en el que es posible observar como la obra responde a una escritura que surge de la clandestinidad de un converso. El autor se dirige a Don Diego Hernandes para explicarle las razones que le impulsaron a escribir este *tractado*:

Verdad es que en la obra presente no tengo tango cargo, pues *me puse en ella más por necesidad de obedecer que con voluntad de escrevir. Porque de vuestra merced me fue dicho que devía hazer alguna obra del estilo de una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel*, porque les parescía menos malo que el que puse en otro tractado que vido mío. *Assí que por conplir con su mandamiento pensé hazerla*, haviendo por mejor

¹⁵ Son numerosos los críticos que han apuntado la condición de converso de San Pedro; entre ellos M. Bataillon, F. Márquez Villanueva, A. Prieto, A. van Beysterveldt, S. Tejerina-Canal, C. Nepaulsingh, R. Rohland de Langbehn. Para más información sobre el estado de la cuestión, consúltese la introducción de Carmen Parrilla a la edición de la *Cárcel de amor* (San Pedro).

¹⁶ Se entienden así las cartas de Leriano y Laureola como intratextos (discursos interiores) de la *Cárcel de amor* en tanto son escritas por los dos personajes y el *tractado* del autor (sea éste obra del autor personaje y narrador o de San Pedro mismo) como extratexto o hipertexto (discurso exterior).

errar en el dezir que en el desobedecer; i también acordé endereçarla a vuestra merced porque la favorezca como señor y la emiende como discreto. [. . .] y en fin escogí lo más dañoso para mi vergüença y lo más provechoso para lo que devía. *Podré ser reprehendido si en lo que agora escribo tornare a dezir algunas razones de las que en otras cosas he dicho, de lo qual suplico a vuestra merced me salve*, porque como he hecho otra escritura de la calidad desta, no es de maravillar que la memoria desfallezca; y si tal se hallare, por cierto más culpa tiene en ello mi olvido que mi querer. (3-4, versalita mía)¹⁷

Estas palabras, fueran escritas por el autor del *tractado* como narrador y personaje o bien por el escritor cortesano San Pedro, interpelan a Diego Hernandes, “alcaide de los donzeles,” joven caballero casado con Juana Pacheco, prima de los Téllez-Girón. Cabe recordar que, como afirma Parrilla, después de intrigas y veleidades políticas, los Girones acabaron sometiéndose a los Reyes Católicos y Juan Téllez-Girón jugó un papel destacado en la campaña de Granada (San Pedro XXXVIII-XXXIX). No es de extrañar que el autor del prólogo ofrezca como supuesta razón de la escritura el que lo hiciera por mandato. Además, se protege de ataques a su obra, pidiéndole a Hernandes ayuda en caso de necesitarla. Es evidente que estas palabras muestran un temor de cómo pudiera interpretarse la *Cárcel de amor*. Dicho temor se debe, precisamente, a la doble lectura que se puede hacer de la alegoría en esta obra. San Pedro fue consciente de que un lector contemporáneo pudiera leer la obra como una crítica a la monarquía de los Reyes Católicos, a pesar de que ésta se produjera en la corte misma, y también de que se descubriera su aceptación del humanismo frente al estoicismo medieval que había reinado en la sociedad. Tal vez por ello fue uno de los numerosos libros que fueron prohibidos por la Inquisición. Además, como converso, San Pedro no sólo podía ser cuidadosamente observado por su sociedad, sino que también podía ser acusado de falso converso. Basta recordar que la Inquisición se había creado en 1478, catorce años antes de la publicación de la *Cárcel de amor*. El hecho de que cuestionara la monarquía católica como tiránica en su objetivo de lograr la unificación de España podía acarrearle a San Pedro diversos problemas. La conquista de Granada, empresa militar iniciada con el asalto de Alhama en 1482, terminó con las capitulaciones firmadas entre los Reyes Católicos y el rey Boadbil de Granada (1492), y fue vista, por el Papa Inocencio VIII, como el triunfo de la fe y de las armas cristianas. En ese mismo año se expulsaba a los judíos de España.¹⁸ No obstante, de algo le hubiera ayudado a San Pedro el que Hernandes pudiera haber intercedido por él ante los Reyes Católicos en caso de algún ataque resultado de la lectura de su obra. De ahí que San Pedro se acoja a él como su mecenas y protector. Además, el hecho de que no se sepa a ciencia cierta quién es el autor del prólogo hace que se pueda pensar como obra del

¹⁷ Doña Marina Manuel fue una dama de Isabel la Católica, a la que San Pedro dedicó su *Sermón*.

¹⁸ Para más información acerca del contexto histórico-social de entonces, consúltese el sugestivo trabajo de Gilman, entre otros.

autor-personaje y narrador y no necesariamente de San Pedro, lo que abre una posibilidad de escape, pues en caso de alguna acusación San Pedro pudiera haber sostenido que las palabras del prólogo habrían sido escritas por su personaje, por lo que eran simple creación literaria.

Igualmente, es interesante cotejar las cartas de Leriano y Laureola en tanto éstas son reproducidas por el autor en su *tractado*. Como comenté anteriormente, se puede observar que la composición de dichas cartas supone una forma de escape de la cárcel y de los condicionamientos sociales para Leriano y Laureola, y también una fuente rica con la que el autor juega a crear la narración de la cual él es también personaje. Las instancias de autorreflexividad en el proceso de la escritura se complementan así con la selección y manipulación que hace el autor de los acontecimientos y de las supuestas cartas, y también como productor de la obra. La *Cárcel de amor* consta de los siguientes metatextos: cuatro cartas escritas por Leriano a Laureola (capítulos 8, 15, 26 y 39), tres cartas escritas por Laureola a Leriano (capítulos 17, 28 y 41), una carta de Laureola dirigida a su padre el rey (capítulo 35) y un cartel enviado por Persio a Leriano (capítulo 19). Estos textos establecen una comunicación entre los personajes. A través de sus cartas, Leriano intenta conquistar a Laureola: primero, le pide galardón sin haberle hecho servicio (18); segundo, le dice que morirá por ella (25); tercero, le promete que intentará sacarla de la prisión en la que está (40); y finalmente, le reitera que ella es el mayor galardón que él puede esperar (60). Por su parte, Laureola le escribe siempre contestándole al joven sus misivas: primero, acepta responderle dada su piedad y su bondad (27); segundo, le reprocha el sufrimiento que padece cuando ella obró como una mujer virtuosa (42); y tercero, se despidió de él para siempre diciéndole que no quiere que éste dañe su honra (62). En la carta que envía Laureola al rey, la joven le confiesa su inocencia (51), justo después de que el autor le envíe un mensajero a ella para sugerirle que le escriba a su padre. Tanto las cartas de Leriano como Laureola exteriorizan sus sentimientos: amor, pasión, bondad, orgullo y temor. Como se observaba con la cárcel de amor de Leriano, las cartas representan también una espacialización de los afectos. A través de ellas, los personajes comunican lo que sienten y se sinceran entre ellos. Las cartas existen, entonces, como un *corpus* narrativo-discursivo de la teoría y práctica del afecto humano. Para Parrilla, las cartas se presentan como “una especie de arte de amar, sea cual sea la estructura formal que en ellos predomine” (San Pedro XVI-XLVI). Incluso el cartel que envía Persio a Leriano es un buen ejemplo de sus celos. Como afirma C. Heusch, los afectos humanos ocupan un lugar privilegiado en los intereses e inquietudes de la sociedad del siglo XV, pudiendo definirse así una “cultura afectiva.” Dicha cultura se inspira en una moral cívica que se articula en algunas ocasiones en el engranaje jurídico (citado en Parrilla [San Pedro] XLVI).

De la misma forma, los comentarios autorreflexivos del autor sobre el proceso de escritura del *tractado* hacen referencia a la importancia de los intereses e inquietudes de los miembros de la sociedad. Además del prólogo de la obra, dichos comentarios autorreflexivos los dirige el autor de la *Cárcel de amor* al lector no sólo para mostrarle

una selección interesada del material con el que cuenta éste para escribir la ficción –del autor como máxima autoridad– sino también de sus sentimientos en la medida que exponen su juicio acerca de lo que está contando: “E como acabé de responder a Leriano en la manera que es escrita” (13); “por no detenerme en esto que parece cuento de historias viejas” (34); “por no detenerme en las prolixidades que en este caso pasaron” (59); y “los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos” (79). Así pues, el discurso de los afectos presente en las cartas, como el del interés en buscar un chivo expiatorio en el prólogo, y el de interpelar al lector de la *Cárcel de amor*, ponen de manifiesto una preocupación del sujeto como ser social que se aleja de las teorías psicológicas medievales que habían sido creadas a partir de los textos cristianos de san Jerónimo, san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino, entre otros, por teólogos escolásticos, preocupados por el alma y las facultades mentales. Cuando se publica la obra de San Pedro hay ya un cambio en la manera de entender el mundo, que definirá la llamada concepción antropocéntrica renacentista de la realidad. Para 1492, la *Cárcel de amor* parece desmitificar así el ardor religioso y caballeresco, quedando al descubierto los afectos del sujeto burgués, como el egoísmo mismo, pues cada personaje se mueve por su propio interés. Dichos afectos e intereses pondrán de manifiesto una explotación encubierta del hombre por el hombre en tanto el trabajo del ser humano se convierte en mercancía. A través de la espacialización de los afectos, la *Cárcel de amor* revela ya una superación de los lazos interestamentales y humanos del feudalismo. Tras esta superación aparece un intelectual humanista, servidor de una clase burguesa y articulador teórico de los intereses de la misma; intelectual que viene a ser el escritor converso de la corte, Diego de San Pedro. La *Cárcel de amor* muestra, por tanto, que cada personaje se mueve buscando su propio interés, sirviendo así de ejemplo para todos los personajes que aparecen en la *Celestina*, independientemente del grupo social al que pertenezcan.¹⁹

El interés por el individuo y sus afectos que muestra la obra de San Pedro se relaciona estrechamente con la noción de la práctica espacial como interacción entre el espacio concebido y el espacio vivido. Esta práctica que alude a la producción y reproducción del espacio puede observarse en la conformación del autor como mensajero entre la cárcel y la corte, y entre los afectos de Leriano y Laureola y el mundo político y público. Para analizar la construcción de este espacio alternativo me parece central la noción de frontera propuesta por Michel de Certeau. Para este crítico, la historia de viaje marca las fronteras; las multiplica en términos de interacciones (cosas, animales, seres humanos); divide lugares como predicados (simple, tonto, ambicioso) y movimientos (avanzada, retirada, exilio, regreso). La paradoja de la frontera es que se crea por contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos ocupan puntos comunes. La conjunción y la disyunción son inseparables en ella. La

¹⁹ Para Blanco Aguinaga et al., la *Cárcel de amor* ofrece una problemática muy semejante a la presentada por Fernando de Rojas en la *Celestina* frente al feudalismo, pero también frente a la deshumanización provocada por el establecimiento del estado político moderno.

frontera tiene un rol de mediación, crea tanto comunicación como separación, establece un borde sólo al decir que éste puede cruzarse, habiendo llegado al otro lado. Es un espacio intermedio (126-27).²⁰ De la misma forma, el espacio alternativo creado por el autor es un espacio intermedio entre el individuo y la sociedad. No sólo se convierte en personaje y narrador de la historia de Leriano y Laureola, sino que también es el escritor de ésta al plasmarla en el *tractado*. El autor produce y reproduce el espacio tanto a nivel intratextual como personaje como a nivel del discurso exterior como productor.

Este espacio intermedio se relaciona, entonces, con la idea de producción y reproducción del espacio. Es decir, el autor, como narrador de sus historias de viaje, no sólo produce el espacio en tanto que el acto de caminar puede ser visto como un acto de enunciación, como sugiere Certeau, sino también como reproductor del mismo al contar los supuestos eventos por él experimentados, vividos, practicados. El autor enuncia un discurso en tanto el caminar es “no tener un lugar” y es también el proceso de búsqueda de un lugar propio (93). Al moverse por el ámbito privado de los afectos y el público de la política, el autor enuncia no sólo un discurso, sino que produce el espacio. Por un lado, el acto de caminar es un proceso de apropiación del caminante del sistema topográfico; es decir, es una elaboración espacial del lugar que implica relaciones según las distintas posiciones resultantes del movimiento. Por otro lado, esta apropiación crea una retórica que se actualiza en el “aquí” y “allí” (97-99). De igual forma, el autor se apropia del espacio de la corte para elaborar una retórica del caminante. Diversas son las instancias que sirven para mostrar esta apropiación: cuando sale de la cárcel a la corte (“llegué a la corte, y después que me aposenté, fui a palacio por ver el trato y estilo de la gente cortesana, y también para mirar la forma del aposentamiento, por saber dónde me conplía ir o estar o arguardar para *el negocio* que quería enprender” [13, versalita mía]); cuando habla con Leriano después de visitar a Laureola por primera vez (“porque si yo era el mensajero, tuyo era *el negocio*” [23, versalita mía]); y cuando regresa a la cárcel procedente de la corte con la primera carta que le escribe Laureola a Leriano (“y por animarlos para adelante llamé los mayores enemigos de nuestro *negocio*” [29, versalita mía]). Dicha retórica es la del sujeto en los límites, en la frontera.²¹ La identidad del autor personaje y narrador, que se crea por sus experiencias espaciales, es la de un sujeto en constante movimiento que resulta de los contactos con los otros, de las diferencias entre dos cuerpos que ocupan puntos

²⁰ Certeau señala que cada historia es una historia de viaje; es una práctica espacial. Las historias narradas, que producen simultáneamente una geografía de las acciones dentro de un orden dado, organizan un camino en el momento en el que el viaje se narra. Así, para Certeau, “space is a practiced place” (117). Mientras los caminantes transforman la calle –como lugar geográfico dentro del urbanismo– en un espacio al hacerlo suyo, vivirlo, practicarlo, experimentarlo; un texto escrito –como lugar constituido por un sistema de signos– se convierte también en un espacio producto del acto de lectura.

²¹ Para Certeau, la frontera es “a middle place, composed of interactions and inter-views, the frontier is a sort of void, a narrative sym-bol of exchanges and encounters. Passing by, an architect suddenly appropriates this ‘in-between space’ and builds a great edifice on it” (127).

comunes. El autor se sitúa entonces dentro y fuera de la cárcel y de la corte, en un espacio fronterizo conformado por la experiencia de los otros personajes y la suya propia.

Ahora bien, conviene prestar atención al discurso que enuncia dicho sujeto para producir, a nivel intratextual, y reproducir, a nivel extratextual, este espacio fronterizo. Si la frontera se produce como interrelación entre lo concebido y lo vivido, dicha frontera es el espacio percibido; espacio que, según Lefebvre, implica una continuidad y cohesión dentro de la sociedad y estructura la realidad diaria y la realidad urbana (33). El discurso que se observa en este espacio es un discurso de la economía de los afectos y de las relaciones interpersonales entre los miembros de la sociedad. En el párrafo anterior, subrayé el vocablo “negocio” cuando el autor habla de su mediación entre Leriano y Laureola para mostrar que emplea un vocabulario mercantil. Las acciones que hace éste las define siempre como “negocio.” Así, llega a la corte para emprender un negocio; es el mensajero del negocio de Leriano; y confronta con Leriano a los enemigos de su negocio. Además de aparecer esta palabra varias veces, el autor habla de las decisiones que toman él y los otros personajes bajo los términos de “dar crédito para la negociación” (17); “cobrar la bondad” (33); “gastar la vista” (38); “comprar por poco precio” (41); “dar crédito a los malos hombres” (45), “dar crédito a la honestidad” (49); y “doblar la renta” (62). Los usos de términos que hacen referencia a la economía de mercado y a sus transacciones económicas pueden ser entendidos en el contexto de la *Cárcel de amor* como símbolos alegóricos que aluden también a las relaciones de producción.

Si, como afirma Maureen Ihrie, la *Cárcel de amor* puede ser entendida como un tratado literario en el que se presenta una retórica que redefine conceptos, expone contradicciones, critica argumentos y revisa conclusiones del discurso retórico (2), el empleo de los términos económicos funciona como metáfora de la producción literaria. En un primer nivel, la referencia a la economía y a las relaciones de producción del modo capitalista se comprende dentro del contexto histórico en el que la obra de San Pedro tiene lugar. Así, se pasa de una sociedad cerrada orgánicamente como la medieval a otra abierta y competitiva; sociedad en la que los valores de los individuos adquieren importancia radical. Los personajes de la *Cárcel de amor* tienen como último fin “dar crédito para la negociación” (17), “negociar lo que se va a hacer” (39), “poner un negocio” (44), y “cumplir un negocio” (53). A partir de ahora comienzan a dominar diferentes relaciones de producción, resultado de la conjunción de varios factores; entre ellos la substitución de una economía aislada y de mercado local por una economía monetaria. La transición puede efectuarse porque el mercader se convierte en burgués o bien éste se apropia de los medios de producción. Los individuos terminan compitiendo por el dinero. Así, el autor de la *Cárcel de amor* busca llevar a buen término su negocio y Persio paga una buena cantidad de dinero para comprar el testimonio de tres hombres que afirmen que Leriano y Laureola mantienen relaciones amorosas ilícitas cada noche. En este contexto de la economía

monetaria, aparece una clase burguesa que se estabilizará a lo largo de todo el Renacimiento.

En un segundo nivel, la misma referencia a la economía y a las relaciones de producción del modo capitalista se entiende dentro de la concepción alegórica de la *Cárcel de amor*. Verbos como negociar (13), dar crédito (17), trabajar (24), cobrar (33) y gastar (38) aluden a la producción no sólo del modo capitalista, sino también a la producción de la escritura. La invención de la imprenta en los talleres de Gutenberg en 1440 supuso un cambio en la forma de entender la escritura. Tanto la rapidez a la hora de publicar una obra –que no debía ya copiarse a mano– como el crecimiento del número de escritores y lectores –en tanto que la producción literaria escrita ya no era manejada por un número pequeño de personas– contribuyeron a hacer desaparecer el monopolio del conocimiento y de la producción intelectual. A partir de ahora, se liberaliza el pensamiento escrito y con él se incrementa la producción literaria. Hay un cambio de mentalidad que redefine los conceptos de escritor y lector.²² Es en este cambio donde aparece la figura misma del autor personaje y narrador. Si bien la inclusión del narrador como personaje en la ficción sentimental resulta del autobiografismo de las *Heroidas*, la *Fiammetta*, la poesía cancioneril, la influencia de san Agustín y de Boecio, no puede negarse que la transformación del papel del narrador responde también a un cambio social como el de la liberalización de la lectura en cuanto a modo de producción y de la potenciación de un mercado competitivo en el que participan los escritores, producto de la invención de la imprenta.²³ A partir de su descubrimiento, no sólo emerge la burguesía como grupo intelectual potenciador de su cultura y de su clase, sino también la profesionalización de un oficio como el de escritor. Es el cambio en la profesionalización de la escritura lo que puede sugerir que la *Cárcel de amor* sea una obra sobre la legitimación del poder de la aristocracia y sobre la aparición de una burguesía en la que se redefinen las relaciones de producción. La producción del espacio de la escritura demuestra, entonces, el surgimiento de una economía capitalista en la medida en que el autor se apropia, manipula e interpreta las cartas con un fin concreto: promocionar el oficio de escritor.

Así pues, lo que el autor gana ayudando a Leriano y Laureola es la oportunidad de vivir una historia que después pueda escribir. El vocabulario monetario presente en la obra pone de manifiesto el cambio socio-económico que se estaba dando en la sociedad. Mientras que el autor es el mensajero entre la cárcel y la corte, San Pedro es el escritor cortesano que escribe para entretener a los burgueses como él, al mismo

²² Para un análisis del cambio de mentalidad y de la redefinición del concepto de lector entre 1550 y 1650, véase Sieber.

²³ A esto hay que añadir que el público ya no coincide en términos estrictos, ni en ideas ni en costumbres. La sociedad misma va cambiando, y el paso de la literatura épica, propia del feudalismo, a la novela, propia del burgués y del cortesano, es revelador del proceso experimentado al nivel de la superestructura: “Del hombre total y héroe colectivo de una canción de gesta, se pasa al hombre fragmentado e individualizado de la novela sentimental y del Romancero, proceso que en la literatura castellana del siglo XV culminará en *La Celestina*” (Blanco et al. 191).

tiempo que introduce algunas ideas del humanismo del cual es partidario. La presencia del autor dentro del *tractado* ejemplifica la autoridad de San Pedro como creador y productor literario. No sólo el autor personaje y narrador produce un espacio intermedio entre el mundo privado y público, sino que también lo reproduce al escribir la *Cárcel de amor*. Se espacializan y se economizan los afectos a la vez que se profesionaliza la escritura para mostrarlos.

Para concluir, primero, la representación espacial de la cárcel, como prisión alegórica y real, permite observar los cambios sociales, políticos y económicos que estaban teniendo lugar en la sociedad en la que San Pedro compuso la *Cárcel de amor*. Segundo, los espacios representacionales relacionados con el proceso de escritura –de escritura de cartas o del *tractado*– hacen posible ver la obra como contestación clandestina del orden social y político de entonces, caracterizado por el autoritarismo de la monarquía, la intolerancia contra los conversos y el nacimiento del humanismo. Tercero, la práctica espacial, entendida ésta como producción y reproducción del espacio, no sólo permite hablar de un cambio económico y de mentalidad en la transición de la Edad Media al Renacimiento, sino también del oficio del escritor y de la interpretación de lector. La práctica del espacio lleva, entonces, al autor a escribir su historia, una historia de viaje que, como otra cualquiera, se entrecruza con muchas. La historia del autor es, como dice Certeau en relación con las acciones narradas como prácticas espaciales, una historia que delinque y transgrede. Es la historia que permanece para ser redescubierta. Es la que comienza con la inscripción del cuerpo dentro del texto. Es la del cuerpo en movimiento, gesticulando, caminando; la que organiza un “aquí” en relación con un “afuera;” una “familiaridad” en relación con una “extranjería” (130). La historia del autor es en su más mínimo grado una lengua hablada. En otras palabras, un sistema lingüístico que distribuye lugares en la medida que se articula por una focalización enunciativa o un acto que se practica. En esta focalización, el espacio aparece una vez más como un “lugar vivido,” como la *Cárcel de amor*.

Obras citadas

- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, & Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol I. Madrid: Akal, 2000.
- Certau, Michel de. Trad. Steven Rendall. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. 91-110.
- Cortijo Ocaña, Antonio, ed. "Critical Cluster on the Sentimental Romance." *La corónica* 29.1 (2000). Ver *Forum*.
- Dunn, Peter N. "Narrator as Character in the *Cárcel de Amor*." *MLN* 94 (1979): 187-99.
- Gerli, Michael. "Metafiction in Spanish Sentimental Romances." Eds. J. Gwara, & M. Gerli. *Studies on Spanish Sentimental Romance, 1450-1550*. London: Tamesis, 1997. 57-63.
- Gilman, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Lefebvre, Henri. Trad. D. Nicholson-Smith. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991 [1974].
- Ihrie, Maureen. "Discourses of Power in the *Cárcel de amor*." *Hispanófila* 125 (1999): 1-10.
- Mandrell, James. "Author and Authority in *Cárcel de Amor*: The Role of El Auctor." *Journal of Hispanic Philology* 8 (1983-84): 99-122.
- Márquez Villanueva, Francisco. "*Cárcel de amor*, novela política." *Revista de Occidente* 14 (1966): 185-200.
- Miguel-Prendes, Sol. "Reimagining Diego de San Pedro's Readers at Work: *Cárcel de amor*." *La corónica* 32.2 (2004): 7-44.
- Tejerina-Canal, Santiago. "Unidad en *Cárcel de amor*: El motivo de la tiranía." *Kentucky Romance Quarterly* 31.1 (1984): 51-59.
- Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Castalia, 1970.
- Rohland de Langbehn, Regula. "Una lanza por el género sentimental... ¿ficción o novela?" *La corónica* 31.1 (2002): 137-41.
- San Pedro, Diego de. Estudio preliminar A. Deyermond. Ed. Carmen Parrilla. *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Sieber, Harry. "The Romance of Chivalry in Spain. From Rodríguez de Montalvo to Cervantes." Eds. K. Brownlee, & Marina Scordilis Brownlee. *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover: University Press of New England for Dartmouth Coll., 1985. 203-19.
- Voigt, Lisa. "La alegoría de la lectura en *Cárcel de amor*." *La corónica* 25.2 (1997): 123-33.
- Wardropper, Bruce. "El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*." *Revista de Filología Española* 37 (1953): 168-93.
- Weissberger, Barbara F. "The Politics of *Cárcel de amor*." *Revista de Estudios Hispánicos* 26.3 (1992): 307-26.